

Studia Culturae: Вып. 4 (30): Conventus: А.В. Апыхтин, С.А. Гашков. С. 123-129

## ***А.В. АПЫХТИН***

*Кандидат философских наук*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

## ***С.А. ГАШКОВ***

*Кандидат философских наук, доцент*

*Балтийский государственный технический университет*

*«Военмех» им. Д.Ф. Устинова*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ОТ «КОНЦА ВЕКА» ДО НЕОАВАНГАРДА: ПО ТУ СТОРОНУ РЕАЛЬНОГО**

Искусство, начиная с Аристотеля, считается подражанием природе, и в этом смысле может быть рассмотрено как удвоение. Удвоением можем считать также состояние путешествия, а точнее владения двумя культурами как родными. Человек искусства, находящийся в состоянии двойной культуры, - человек, вдвойне удваивающий действительность. Такое удвоение - выход из-под гнёта повседневности и униженности человека перед лицом повторяющихся обстоятельств. Опыт такого удвоения мы и хотели представить на данном примере. Неоавангард предстает в настоящем контексте как чередование множественных позиций сознания и авторства, ставящих под вопрос субъекта творческого акта как такового, равно как и субъекта риторических ресурсов в актуальной философии, при истолковании современности.

**Ключевые слова:** Альбер Битран, Клод Лефор, двойственность, повторение, философия отражения в ее отнесении к искусству

## ***А. V. APYKHITIN***

*PhD of Philosophy*

*Saint-Petersburg State University*

## ***S. A. GASHKOV***

*PhD of Philosophy, Associate Professor*

*Ustinov Baltic State Technical University «VOENMEH» (Ustinov BSTU «VOENMEH»)*

## ARTISTIC PRACTICE FROM THE «END OF THE CENTURY» TO NEOAVANGUARDIA: BEYOND THE REAL

The art since Aristoteles is considered as the imitation of the nature. in this sense, the art is a double of the nature. The latin proverb says that one that travels do not change his mind. we can say that an artist traveler that lives and creates in another country creates a double of his mind. to create a double is a way to change one's mind in the condition of the impossibility of this creation. The Turkish and Parisian painter Albert Bitran creates a series of pictures Doubles, and this pictures provoke the interpretation of French philosopher Claude Lefort. In this paper we try to continue this discussion of the art and philosophy.

**Keywords:** Albert Bitran, Claude Lefort, doubles, repetition, the philosophy of reflection in arts

Что нам известно о неоавангардистских направлениях в актуальном творчестве? Каждый год мы сталкиваемся с новыми экспозициями, привозимыми с современного арт-рынка в отечественные галерейные пространства. И каждый раз обыкновенный зритель проверяется на готовность своего глаза к той концептуальной рамке, что некогда была названа А. Мальро «воображаемым музеем». Всё, что стоит или висит, на полу или на стене, в таком музее, оказывается арт-объектом со своей проавангардной родословной и текущими проекциями в живом настоящем, разделяемом в качестве постижимого пространства далеко не каждым. В той мере, в какой европейский авангард отходит от парадигмы «ближнего видения» в сторону манифестирования и созерцания «эйдоса» возвышенного, в той же мере, и так наз. «неоавангардисты» от визуальных искусств близких к нам по времени десятилетий преодолевают сложившееся представление об искусстве как собственно бегущем критерия художественности. В этой связи и может быть небезынтересным обращение к опыту современного мастера, даже сопоставимому в рамках виртуального соперничества с иным видеорядом и художественными установками из других «пространства и времени» и на фоне «духа (нашего) времени».

*Битран и Лефор: удвоение или повторение.* Альбер Битран – знаменитый послевоенный французский художник, здравствующий и творящий и в наши дни. Ничто в его имени и фамилии не выдаёт уроженца Турции, и всё же он родился в Стамбуле и приехал в 17 лет с берегов Босфора жить, учиться и писать картины в Париже. Уже в 20 лет он организует свою первую выставку геометрических произведений в 1951 г. в Галерее Арно, месте собрания парижского авангарда. В 1968 г. Битран поселился на улице Нотр-Дам-де-Шан в районе Монпарнаса, где проживал вплоть до 2000 года.

Само имя Битран означает «двойственность». В начале 1970-х он становится автором серии картин, которую назвал «Дубли». В них полотно разделено на две части, разделённые вертикальной чертой. Одна картина повторяет другую, но в них имеются некоторые различия.

К. Лефор в 1975 г. публикует статью, посвящённую творчеству Битрана. Он ставит вопрос о природе удвоения. Первое предположение удвоенности относится к идее повторения. Понятие о повторении Лефор черпает у М. Бланшо. Чем объяснить желание изображать одно и то же, спрашивает Лефор? Желание того же самого не есть повторение.

Желание того же самого нельзя оторвать от желания другого, считает философ. Непроницаемость другого порождает желание того же самого. «Всё видимое растворится в живописи, живопись в произведении, произведение в одном полотне» [8; 179]. Желание и непроницаемость неотличимы друг от друга. «Желание того же самого, непроницаемое для внешнего, желание внешнего непроницаемое для того же самого: желание произведения» [8; 180].

Повторение является важной темой для Ницше, для Кьеркегора, для Фрейда и для Делёза. Делёз даже видел в повторении весь смысл культуры. «Быть может, высший объект искусства? – писал Делёз – синхронная игра [...] повторений, с их сущностным и ритмическим различием, взаимным смещением и маскировкой, расхождением и децентрализацией; их взаимовложенность и поочередное окутывание иллюзиями, чей «эффект» всякий раз иной. Искусство не подражает именно потому, что повторяет, повторяет все повторения исходя из внутренней силы (подражание – копия, а искусство – симулякр, оно превращает копии в симулякры)» [3; С.360].

Другой великий уроженец Стамбула-Константинополя, Корнелиус Касториадис, объяснял повторение в терминах психоанализа. Повторение он противопоставлял творению, творческой энергии трудящегося человека. Итак, первое удвоение есть повторение желания, повторение как неискренность, повторение как обречённость на то же самое, повторение как невозможность для *психэ* выйти из круга своих эгоистичных страстей [5].

Какой же возможный вариант удвоения предлагает на философская мысль. Сам Лефор, говоря о произведениях Битрана, обращается к терминам внутреннего и внешнего. Внутреннее и внешнее – это цикл работ самого Битрана. Размышление о внутреннем внешнем мы находим у Делёза. Мы помним, что по Делёзу «Внутреннее и внешнее, то же и другое – пишет Лефор: вопрос ока, вопрос произведения. Как ставить под сомнение, что живопись Битрана смело встречает, в своих двойниках, ту тайну, которая её запустила?» [8; С.180]. Двойственность, указывающая на нераздельность внутреннего и внешнего, означает энигматичность.

Видимое и невидимое – вот другая оппозиция, о которой пишет Лефор. «Видимое и невидимое» – ещё и название посмертного трактата Мерло-Понти, изданного в 1968 г. тем же Лефором, ближайшим его учеником. Трактат Мерло-Понти начинается с констатации: «Мы видим сами вещи – те же самые вещи (по-французски одинаково choses mêmes – С.Г.), мир – это то, что мы видим: формулы такого рода выражают веру общую для обычного человека (*homme naturel*) и философа, пока тот не откроет глаза на то, что они [эти убеждения – С.Г.] отсылают к слою неявных мнений имплицированных в нашей жизни» [7; С.18]. В этом смысле Лефор различает между картиной, которая нам что-то показывает, и которая позволяет нам что-либо видеть.

В этом же смысле, мы можем обратиться к удвоению, о котором пишет Фуко в «Словах и вещах»: удвоении знака, появлении оппозиции трансцендентального и эмпирического. Фуко показывает, что от жарких споров учёных прошлого о душе, духе и теле, о человеке и истории, нам остаётся лишь некий остов, сияющий как останки корабля, выброшенного бурей, - «эпистема» [6].

Третье удвоение связано с удвоением пейзажей, удвоением ландшафтов, удвоением культур. «Что находит он, – пишет Лефор, – на берегу Средиземного моря, как не то, что он искал, покидая Стамбул: возможность обратиться к некоторому вопросу, по ту сторону игры вопросов и ответов, в которой другие желали заключить этот вопрос?» Битран – парижский художник, признанный в Париже, покидает столицу, отправляется в Сен-Поль, чтобы писать море, пейзажи, которые он мог наблюдать, будучи на Босфоре.

Битран интересен в выборе красок. Известен его интерес к чёрному цвету. Чёрный цвет близко связан с серым и белым. Исследователи его творчества отмечают, что чёрный означает во многом границу, выделение причудливой пиктограммы, которую выполняет художник. Чёрный делает фигуру ещё более мощной.

Обратимся сами непосредственно к рассмотрению знаменитой картины Битрана «Дубль №2» 1972 года. В центре каждой части полотна, разделённого на две части, находится некая фигура, чёрных, серых и белых оттенков, сложенная из геометрических деталей, подобных осколкам разбитой фарфоровой посуды. При некоторой доле воображения, в каждой из них можно увидеть некое подобие человеческого лица, нос, лоб, открытые или закрытые глаза...

Но картины Битрана никогда не навязывают нам свой дискурс. Волшебство или энигматичность этих картин, о которой повествует нам Лефор, видимо, и состоит в том, что они погружают нас в приятное сомнение в том, что мы видим. Мы не можем решить, то ли там изображено, что мы видим, но это для нас не болезненно, а скорее приятно. Словно,

как если бы мы читали Декарта или Монтеня, обнаруживая себя в состоянии сомнения в том, действительно ли вещи, которые мы видим, таковы, как они есть, и при этом чувствовали бы некое освобождение от привычного, повторяющегося.

Может быть, та повторяемость, которая явлена оку и духу в картинах Битрана, есть повторяемость самой жизни. И это будет последний вид повторяемости: не та повторяемость, которую мы видим, но и не та, которая означает для нас возможность разумно планировать свой будущее. Повторяемость уныло и упрямо вторгается в нашу повседневную жизнь, когда мы обнаруживаем себя не в состоянии в очередной раз решить конфликт с нами самими и с окружающей действительностью. Та ситуация, когда мы говорим себе: да, таков я, такова моя жизнь.

И удвоение, которое показывает нам Битран, приносит утешение, словно тёплый воздух далёкого Юга. *Удвоение Битрана есть другой способ преодолеть отчаяние одиночества и повторяемость человеческой беспомощности.* Ведь на картине справа мы видим нечто другое, нежели то, что мы видим на картине слева. Это становится для нас забавным, мы пытаемся отгадать, какой урок, какую новую проделку подготовил наш Хаджа Насреддин. И всё же, на картине Дубль №2, во втором дубле чёрного цвета (или «чёрных цветов», как правильно замечает Лемэр), гораздо меньше. Меньше там и белых, но зато есть не только линии, но и мазки, создающие некоторое ощущение объёмности и дающие надежду. Нам представляется, что сила Битрана, сила его парижской и анатолийской двойственности, состоит в том, чтобы сказать «нет» парижскому (да и не только парижскому) сплину, о котором писал на заре Модерности Бодлер.

*Что такое – писать современность?* Дискурс актуального философствования об искусстве заведомо оптикоцентричен. В ситуации современного перелома в традиции, риторика (риторика образа, визуального кода, операциональности и т.д.) берет на себя ту критическую задачу, какую методически не способна удерживать систематическая, или фундаментальная, мысль. Дело тут не столько в том топологическом понятии Модерна/современности, но само это понятие мыслимо, исключительно исходя из позиции «меты» в философии и риторике. «Метá» предстает в настоящем как *топос* свободного истолкования – в том числе возможного художественного опыта – и не субординированного научной речевой практикой языка.

Перелом и «исток настоящего» происходит из противоположности между произведением, как родовой характеристикой, – и искусством как всего лишь его, произведения, инвариантом. Мы, в результате, обнаруживаем себя замкнутыми сферой абсолютной *наружности* – там, где нет

ничего внутреннего; философски следуя Лейбницу, наружность эта никому не принадлежит, и самый вопрос «Кто мыслит?» заимствуется из практического употребления. В практическом и поэтическом знании мы имеем дело с тем, кто принимает решения и тем, кто создает: то есть, с идеей творца. Наружность в терминах гуссерлевской философии равна «положению дел», которое мы первично застаём как естественно-понятый мир. К примеру, скульптура – сама себя показывает («кажет»), не допуская ничего внутреннего, так как нет ничего и внешнего. Пластическая представленность не выражает ничего; так же и в случае гуссерлевской редукции сознание ничего не выражает. Но подобно тому, как у мышления имеется свой характер, так же и скульптура может быть описана как имеющая характер. Наружность, располагающая наше *зрение*, уже способна вызывать восторг.

Наше знание есть обращение готовых смыслов к тому, что по общему виду оказывается выставленностью самого сознания. Собранность *внимательного зрения*, к которой возвращается наша мысль, это сознание и его работа, – та ситуация *удвоенности*, когда исключительная наружность либо характерность сознания имеет место; и также даны правила квазипространственной ориентации в утверждении внутреннего чувства, например. Эта самая скульптура показывает мне, что я с удовольствием или без оного могу разглядывать роденовского «Мыслителя», притом узнавая ту структуру, которая меня к себе возвращает. То есть от чего-то наружного сознание может вернуться к самому себе; оно возвращается как бы от одной черты к другой. Это – то, что демонстрирует самостоятельность самого мышления. Я возвращаю себя к *этой* картине (именно к ней), могу просто вспоминать ее редуцированной к одному названию; итак, сознание представляет собой некую последовательность актов (действий). По первоначальному смыслу эти действия имеют значение совершённости, доведенности до полноты. В понятии рефлексии же мы разом имеем дело с понятием равенства и понятием *сравнения* (в области теории искусства итальянский термин *paragone* первостепенно важен, в силу борьбы за главенство того или иного искусства Усмотрения над прочими, каковая к эпохе модерна и постмодерна привела к преобладанию архитектурного дискурса над остальными языками «художеств»), производным от первого («равенства»). Категория заключена в том, чем она разнится от чисто формального (логического вообще) понятия.

И тем самым – всё это оказывается для мышления опытом.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бухло, Бенджамин Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. М., 2016. – 720 с.
2. Гашков С.А. К проблеме телесности во французской постфеноменологии [Текст] // Сергей Гашков, см.: Логос. 2010. №5. С.231-244.
3. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
4. Ичин К. Живопись – Философия. // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб.: Изд. европ. унив-та в СПб., 2016. С.303-380.
5. Касториадис К. «Воображаемое установление общества». - «Гнозис», «Логос», 2003, - 480 с.
6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - Пер. С фр. СПб А-сэд, 1994, - 408с.
7. Мерло-Понти М. «Видимое и невидимое» [1968].
8. Lefort C. «Sur une colonne absente, Ecrits autour de Merleau-Ponty », Editions Gallimard, Collection Les Essais, 1978, 225 p.
9. Estienne Ch. Bitran ou la chaleur des gris par, galerie Ariel, 1956.

**TRANSLIT**

1. Buhlo, Bendzhamin H.D. Neoavangard i kul'turnaya industriya. Stat'i o evropejskom i amerikanskom iskusstve 1955-1975 godov. M., 2016. – 720 s.
2. Gashkov S.A. K probleme telesnosti vo francuzskoj postfomenologii [Tekst] // Sergej Gashkov, sm.: Logos. 2010. №5. S.231-244.
3. Delyoz ZH. Razlichie i povtorenie. SPb.: Petropolis, 1998. – 384 s.
4. Ichin K. Zhivopis' – Filosofiya. // Ichin K. Avangardnyj vzryv: 22 stat'i o russkom avangarde. SPb.: Izd. evrop. univ-ta v SPb., 2016. S.303-380.
5. Kastoriadis K. «Voobrazhaemoe ustanovlenie obshchestva». - «Gnozis», «Logos», 2003, - 480 s.
6. Fuko M. Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnyh nauk. - Per. S fr. SPb A-cad, 1994, - 408s.
7. Merlo-Ponti M. «Vidimoe i nevidimoe» [1968].
8. Lefort C. « Sur une colonne absente, Ecrits autour de Merleau-Ponty », Editions Gal-limard, Collection Les Essais, 1978, 225 p.
9. Estienne Ch. Bitran ou la chaleur des gris par, galerie Ariel, 1956.